



Tässä hetkessä

Sirkuksen kehityskaari ja nykysirkus teatterin kentällä
ohjaajan työvälineenä

Esittävän taiteen
koulutusohjelma
Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Opinnäytetyö
26.04.2010

Arto-Oskar Reunanen

TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Esittävä taide		Suuntautumisvaihtoehto Teatteri-ilmaisun ohjaaja	
Tekijä Arto-Oskar Reunanen			
Työn nimi Tässä hetkessä – Sirkuksen kehityskaari ja nykysirkus teatterin kentällä ohjaajan työvälineenä			
Työn ohjaaja/ohjaajat Lotta Nevalainen			
Työn laji Opinnäytetyö		Aika 26.04.2010	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 34
Tiivistelmä <p>Opinnäytetyö on kirjoitettu esittävän taiteenalan ja erityisesti sirkus- ja teatterialan ammattilaisille, harrastajille ja kyseisistä aloista kiinnostuneille. Esittävien taiteenalojen limittymistä on esiintynyt kautta aikain, mutta nykypäivänä poikkitaiteellisuus on löytänyt, omalta osaltaan nykysirkuksen ansiosta, uudet keinot toteutua. Tavoite on valaista lukijalle, kuinka sirkus on muokkaantunut juuriltaan nykypäivän esittävän taiteen vaikuttajaksi. Työ avaa sirkuksen pitkää historiallista matkaa alkeellisista sirkustaidoista Rooman kautta perinteiseen sirkukseen. Lukija tutustuu uuden sirkuksen vallankumouksen kautta sen olemassa oloon nykyhetkessä ja nykysirkuksena. Analysoitavana on erityisesti nykysirkuksen ja sen aatteiden risteytyminen teatteriin sekä tämän seurauksena kasvavassa määrin syntyneiden poikkitaiteellisten teosten lähtökohdat.</p> <p>Tutkin omassa lastenteatteriohjauksessani, <i>Pinokkiossa</i>, uuden sirkuksen aatteiden toimivuutta ohjauksellisesti sekä ohjaajan työskentelyvälineinä. Tarkastelun kohteena on kokeellisen ohjauksen toimivuus ja haasteet harrastajateatterissa. Saavuttamaamme lopputulosta analysoin muun muassa sirkuksen estetiikan, keskiajan karnevaalikulttuurin ja harrastajateatterin luoman työympäristön kautta.</p> <p>Teatterin ja nykysirkuksen yhteistyön sekä fysiikan kautta sirkus itsessään luo mahdollisuuden viedä esitykset syvemmälle metaforiselle tasolle. Eri yhteisöjen kanssa työskenteleville ohjaajille, erityisesti kollegoilleni, sirkustekniikoiden ja nykysirkuksen tuomat mahdollisuudet tarjoavat ammattikentälle ainutlaatuisia työkaluja.</p>			
Teos/Esitys/Produktio <i>Pinokkio</i> . Espoonlahden teatteri, 50 min, DVD-tallenne, Metropolian arkisto.			
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus.			
Avainsanat Sirkus, uusi sirkus, nykysirkus, teatteri, historia, teatteri-ilmaisun ohjaaja, esittävä taide, sirkusväline, estetiikka, karnevaalikulttuuri, naurukulttuuri, groteski, <i>Pinokkio</i> , harrastajateatteri, sosiaalinen sirkus, poikkitaiteellinen			

Degree Programme in Performing Arts		Specialisation Drama Instructor
Author Arto-Oskar Reunanen		
Title In the Moment – Circus and its Development into Contemporary Circus and a Tool in the Field of Theatre.		
Tutor Lotta Nevalainen		
Type of Work Bachelor's Thesis	Date 26.05.2010	Number of pages + appendices 34
<p>The present thesis has been written for all the professionals in the field of performing art. Specially involving circus and theatre professionals, including all the amateurs and people that have interest in those fields. Performing arts has always been intertwined with different fields. However, nowadays it has been growing due to multidisciplinary art and particularly due to the revolution of a contemporary circus. The present thesis will open the long journey on how circus has evolved to be the vanguard of the performing art. It will show how circus was first only primitive circus skills and it came via Rome to traditional circus. The reader will explore the revolution of contemporary circus and why it is living nowadays in this exact moment. Thesis will analyze specifically the ideology behind the contemporary circus movement and how it has effected theatre and the canvas of the increasingly seen performances which have been using the mentioned ideology.</p> <p>Work will examine "Pinokkio" the writers first children's play direction and how did the causes of contemporary circus work as a way to create a performance and as a tool to work with the performers. In addition, the thesis examines the possibilities and the challenges that did appeared when working in the amateur theatre with the tools of the contemporary field. The end result has been analyzed through the aesthetics of circus, medieval carnival culture and the working environment of amateur theatre.</p> <p>The research results indicated that the collaboration of circus and theatre will take the performance into a deeper and more metaphorical level. Circus skills and the possibilities that come with contemporary circus offers unique tools to work. Tools can be utilized by instructors and directors who work with communities, namely especially drama instructors.</p>		
Work / Performance / Project Pinokkio. Espoonlahden teatteri, 50 min, DVD, Metropolian arkisto.		
Place of Storage Aralis library and information center, Helsinki		
Keywords Circus, contemporary circus, theatre, performing arts, social circus, multidisciplinary art		

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	2
2	MÄÄRITTEITÄ	4
2.1	Nykyäkemyksiä sirkuksesta	4
2.2	Perinteinen sirkus.....	5
2.3	Sirkuksen vallankumous ja nykypäivän uusi sirkus	6
2.4	Teatteri	7
3	HISTORIAA.....	8
3.1	Sirkuksen juuret kaukaisessa menneisyydessä	9
3.2	Pimeä ja kurja keskiaika ja idän samanaikaiset aarteet.....	10
3.3	Ratsusirkus ja Philip Astley.....	11
3.4	Music hallin jälkeinen Euroopan ja lännen valloitus	13
4	NYKYSIRKUS.....	14
4.1	Pakon edessä seinää vasten.....	14
4.2	Uuden sirkuksen hylkäykset	15
4.3	Uusi perinteinen sirkus	16
4.4	Koulutuksen kautta kehittynyt uusi sirkus.....	16
4.5	Nykysirkus	18
5	NYKYSIRKUS TEATTERISSA JA OMASSA OHJAUKSESSANI	19
5.1	Nykysirkus omassa lastenteatteri-ohjauksessani harrastajateatterissa	21
5.1.1	Sirkustaitojen ja -välineiden mahdollisuudet	21
5.1.2	Rakenteen ja hahmojen hyödyntäminen	24
5.1.3	Ympäristön haasteet ja myötäpuolet.....	26
5.2	Nykysirkus teatteri-ilmaisun ohjaajan työkaluna ja sosiaalinen sirkus.....	27
6	POHDINTAA – TÄSSÄ HETKESSÄ.....	29
	LÄHTEET.....	32

1 JOHDANTO

Ensimmäiset muistoni sirkuksesta ja nimenomaan perinteisestä sirkuksesta ovat pienen kotikaupunkini yleisurheilukentältä. Sirkus Finlandia oli saapunut kaupunkiin ja telttoja oltiin kasaamassa. Kiehtovat vaunut ja karavaanit saivat pienen pojan hämmästelemään tapahtumaa. Itse esityksistä minulla ei kuitenkaan ole vahvoja muistoja. Lieneekö nykypäivän kiinnostuksen kohde uutta sirkusta kohtaa enteillyt tuloaan jo silloin. Sen sijaan uudesta sirkuksesta minulla on vahvat muistot, jotka sijoittuvat 90-luvulta aina nykyhetkeen. Muistan, kuinka joulun ja uuden vuoden pyhien innokkaan odotuksen takana eivät olleet pelkästään joulun lahjat ja herkut sekä uudenvuoden ilotulitteet, sillä odotin myös innolla pyhien aikana YLE: n televisiokanavilla esitettäviä Cirque du Soleilin, uuden sirkuksen uranuurtajan esityksiä. Niiden uskomaton kokonaisvaltainen kyky vangita minut televisioruudun äärelle teki minuun suuren vaikutuksen. Ihmettelin suunnattomasti esityksien teknistä rakennetta ja illusioiden toteutusta. Olen ollut jo pienestä pitäen kiinnostunut tekniikasta, sekä kaiken olemassa olevat rakenteesta ja toimintaperiaatteista. Cirque du Soleilin esitykset menivät poikkeuksellisesti ymmärryksen yli ja tämä sai minut ihmetyksen valtaan. Sirkuksessa minua ei silloin, kuten ei nykyäänkään, kiinnosta se kuinka esiintyjä tekee jotain pelottavaa tai rohkeaa, vaan eritoten se, kuinka se on toteutettu ja miltä se tämän työprosessin johdosta näyttää.

Itse pääsin kosketuksiin sirkustaitojen kanssa vasta 1990-luvun lopussa, jolloin aloimme ystäväieni kanssa harjoittelemaan omatoimisesti jongleerausta. Vuonna 2001 sain sirkustaitoihin laaja-alaisuutta taidetyöpaja Sinisen Verstaan työharjoittelussa, jossa puolen vuoden aikana ranskalaissyntyinen tanssija, klovni, ohjaaja ja kouluttajamme Pierre Seraphin tutustutti monet uudet tekniikat meille koulutettaville. Opin yksipyöräisellä ajamisen, puujalkakävelyn, pari- ja sooloakrobatian sekä klovnerian perusteita ja kehityin jongleerauksessa. Samaan aikaan ymmärsin teatterin tekemisen tärkeyden itselleni, jonka seurauksena vuonna 2003 aloitin opintoni Metropolian (silloinen Stadia) esittävän taiteen koulutusohjelmassa. Sirkustaitojen harjoittaminen jäi vähemmälle koulutuksen, kiireen ja opiskelun mukana tuomien uusien kuvioiden lomassa.

Nyt sirkus on löytänyt taas oman paikkansa elämässäni, esityksien työstämisen muodossa. Minua kiinnostaa ja kiehtoo päästä työstämään sirkusesityksiä, tuomaan sirkusta, teatteria ja muita esittävän taiteenaloja lähemmäksi toisiaan, risteyttää niitä. Luoda kokonaisvaltaisia esityksiä jotka antavat ihmisille samoja kokemuksia, joita itse pääsin kokemaan television ääressä noina juhlapyhinä. Tähän sain ensimmäisen mahdollisuuden Espoonlahden Teatterin tarjotessa minulle ohjaajan paikkaa kevään 2010 lastenteatteri produktioonsa. Sirkuksen ja teatterin risteyttäminen on nykypäivää ja se koskettaa myös muita taiteenaloja.

Esittävien taiteenalojen risteytyminen on aina olemassa ollut nykypäivän trendi, johon myös uusi sirkus on pyrkinyt 1960-luvun lopulta lähtien. Uusi sirkus on alusta alkaen pyrkinyt kokonaisvaltaisten esityksien tuottamisen suuntaan haluamalla luoda yhteyden sirkuksen ja muiden esittävän taiteen alojen välille siten, että tuloksena olisi molempia osapuolia rikastuttava, ”uusi perinteestä vapaana virtaava aistien, lihasten ja tunteiden teatteri” (Purovaara 2005, 124). Tarkastelen sirkusta tästä näkökulmasta ja sen vaikutusta nykypäivän teatteriin. Aihe on laaja ja moniulotteinen ja vaikutukset näkyvät muillakin esittävän taiteen aloilla.

Näissä puitteissa keskityn kuitenkin sirkukseen itseensä sekä uuden sirkuksen vaikutuksiin vain teatterin kentällä ja pääasiallisesti esityksen työstämisen alueella. Työni tarkoitus ei ole tutkia aihetta syväluotaavasti kaatuneita telttoja uudelleen pystytellen vaan pikemminkin herätellä tämän kiinnostavan aiheen äärelle. Voidaan sanoa, että kulttuuri syntyy vain juuriltaan. Niinpä myös ”Pölystä ja sahajauhasta noussut moderni sirkus on kaiken velkaa kehityskausilleen” (Guy 2005, 31). Siksi paneudunkin ennen uutta sirkusta näihin kehityskausiin.

Luvussa 2 pyrin aihealueeni käsitteiden selventämiseen niin omasta ammatillisesta kuin taiteen kuluttajankin näkökulmasta. Luvussa 3 tarkastelen sirkuksen historiaa. Sirkuksen menneisyydellä on suuri merkitys siihen, miksi ja miten sirkus on kehittynyt nykypäivän muotoonsa. Jätän teatterihistorian pois, koska aihealueena se on liian mittava ja eritoten siksi, että sillä on vähemmän merkitystä työni kannalta. Käsittelen muutenkin teatteria näissä puitteissa kevyemmin. Luvussa 4 valotan uutta sirkusta ja sitä kautta kehittynyttä nykysirkusta, niiden eri vaiheita ja miksi nykysirkuksen syntyminen oli väistämätöntä. Luvussa 5 paneudun nykysirkuksen ja teatterin risteytymiseen ja prosessoin omassa ohjauksessani toteutuneiden uuden sirkuksen aatteiden toimivuutta harrastajateatterin lavalla. Tarkastelen myös sirkusta teatteri-ilmaisun ohjaajan työkaluna. Viimeiseksi syvennyn opinnäytetyöni tarkasteluun ja pohdin sekä arvioin sen vaikutusta ja mahdollisuuksia tulevaisuudessa.

2 MÄÄRITTEITÄ

2.1 Nykynäkemyksiä sirkuksesta

Haastattelin ystäviä, läheisiä ja myös tuntemattomia yhteiskunnan eri aloilta kysymyksellä; Mitä sirkus on heille, mitä se pitää sisällään ja missä se tapahtuu? Haastateltavina olivat muun muassa toimitusjohtaja, nuorisotyöntekijä, teatteri-ilmaisun ohjaaja, pankkivirkailija, psykologi, esikoululainen, kiinteistövälittäjä, sirkusesiintyjä sekä muita eri ammattien edustajia. Haastatteleman henkilö

jakautuivat lähes kaikkiin eri ikäluokkiin yhteiskunnan useilta eri aloilta. Sain valtaosalta vastaukseksi perinteistä sirkusesitystä kuvaavia elementtejä. Klovnit, jongleeraus, eläimet, akrobatia, trapetsi ja temppuilu vilahtelivat useimmassa vastauksissa. Myös abstraktimmat kuvaukset nousivat esille kuten; elämys, itsensä ylittäminen, läheisten elämysten jakaminen, elämäntapa ja kaikkein yleisimpänä ilo, riemu ja nauru. Tapahtumapaikaksi valtaosa vastasi sirkusteltan ja loppuosan selkeä enemmistö vastasi: ”Missä tahansa!” Haastattelun vastauksista kaikki olivat toki oikeassa, sirkus on sitä mitä me käsitämme sen olevan. Tämän pienen kokeiluotoksen perusteella voimme varovasti päätellä, että ainakin Suomessa enemmistö määrittelee sirkuksen ensikädessä hyvin perinteisen sirkuksen keinoin. Hieman pienempi osa hahmottaa uuden sirkuksen esitykseksi, jossa kaikki on mahdollista ilman rajoitteita ja ennakkoodotuksia.

Minulle sirkus käsittää kaiken ja ei mitään. Sirkuskäsitteeseeni liittyy kaikki edellä mainitut ja myös mainitsemattomat. Se sisältää perinteisen sirkuksen, sen estetiikan ja konventiot, ja nykysirkuksen rajattomien mahdollisuuksien kentän. Minulle sirkus on paikka jossa voi toteutua ja tulla eläväksi. Sirkuksen rajattomien mahdollisuuksien kautta näkyväksi kohoavat oman kyvykkyyteni rajat ja niiden uudelleen huuhtoutuminen mahdollisuuksien valtamereen ovat minulle sirkuksen kiehtovuuden perimmäisenä kokemuksellisenä pohjana. Jossain mielessä sekä filosofisesti että tunnetasolla se pitää sisällään nykyhetken kokemuksen siitä, että mikään ei ole mahdotonta. Nykysirkus on avoin mahdollisuus.

2.2 Perinteinen sirkus

Michael Billington (1980, 151) määrittelee kirjassaan *Performing Arts* sirkuksen hyvin tilasidonnaiseksi. Hän puhuu sirkuksesta yhdistäen sen hyvin vahvasti sirkusareenaan, telttaan ja maneesiin. Samoin Markku Aulanko ja Kari Nieminen määrittelivät vuonna 1989 alan ensimmäisessä, laajassa, suomenkielisessä sirkustaitojen käsikirjassa sirkusesityksen koostuvan erillisistä ohjelmanumeroista. Numeroista jokainen on oma kokonaisuutensa ja näitä esiintyy kansainvälisten taiteilijoiden esittämänä yleensä toistakymmentä kappaletta. Kiertävät esitykset näytetään suurissa ja pyöreissä sirkusteltoissa, joiden keskellä on maneesi ja sitä ympäröivä nouseva katsomo.

Numeroissa nähdään eläimiä ja esitystä säestää suuri puhallinorkesteri. Aulanko & Nieminen mainitsevat myös sirkuksen hakevan jo uusia muotoja ja kuinka Ranskassa ja Saksassa on näitä uusia ajatuksia lähdetty ansiokkaasti toteuttamaan. (Aulanko & Nieminen 1989, 15.)

Nykypäivän tutkijat kirjoittavat hieman selkeämmin ja syvemmin perinteisestä sirkuksesta, sillä he ovat jo saaneet asialle perspektiiviä ja pystyvät näkemään sen paremmin ilman kyseisen hetken tuottamia verhoja. Ranskalainen sirkustutkija Jean-Michel Guy jäsentelee perinteiseen sirkukseen kuuluvan edellä mainitun ympyrän muotoisen areenan sekä irrallisia ohjelmanumeroita sisäisine yksilöllisine dramaturgioineen. Hän mainitsee myös pitkän listan konkreettisia tuntomerkkejä esityksestä, johon perinteisessä sirkuksessa käyneen kävijän on helppo tarttua; sirkustirehtöörin, rummun pärinä, lannan haju, tähtikuvioiset elefanttien jakkarat, merileijonat palloineen, kesyttäjän pää leijonan kidassa ja pellet nenineen muutamia mainitakseni. Hän puhuu myös sirkuksen yltäkylläisyyden estetiikasta, loistosta ja glamourista ja sirkuksen ideologiasta, jossa naisen rooliin kuului olla näyttävä ja haluttava ja jossa ihmisen pahin vihollinen oli hänen oma elämellisyytensä. Nämä kaikki uusi sirkus myöhemmin hylkäsi lähes kokonaan. (Guy 2005, 21—23.)

Purovaara mainitsee niin ikään dramaturgian ja historian aikana syntyneiden konventioiden vaikutukset esiintyjään sekä rajaa sirkuslajit neljään alueeseen: akrobatiaan, eläinten kesyttämiseen, esineiden manipulointiin ja liikekomiikkaan. Näistä sirkuksen eri alalajeista muodostuvien ja toisiinsa ketjutettujen yksittäisten ohjelmanumeroiden keskimääräiseksi kestoksi hän määrittelee 8 minuuttia. Kaikki ohjelmanumerot sisältävät herätteellisen alun ja keskikohdan, joka esittelee niin välineen kuin teemankin sekä taianomaisen loppuhuipentuman. (Purovaara 2005, 90; Guy 2005, 22.)

2.3 Sirkuksen vallankumous ja nykypäivän uusi sirkus

-

Kuten aiempaan tuon esille, Michael Billington määrittelee 1980-luvulla kirjassaan *Performing Arts* sirkuksen vielä hyvin tilasidonnaiseksi. 1970-luvulla Ranskasta alkaneen sirkuksen vallankumouksen "Cirque nouveau'n" (suomeksi uusi sirkus)

vaikutukset eivät oletettavasti olleet vielä ehtineet saavuttaa Billingtonia. Ainakaan hän ei niistä millään muotoa kirjoita. Tämä johtunee luultavasti sirkuksen vallankumouksen aallon hitaudesta. Sirkuksen pitkään historiaan verrattaessa, vain jokin aikaa sitten, sirkus määriteltiin myös Suomessa hyvin klassiseen tapaan ilman suurempia vaikutuksia Ranskan ”Cirque nouveau” aallolta. Tänä päivänä aallon vaikutukset ovat esillä sirkuksessa ja sen vaikutukset ovat mielestäni selvästi näkyvissä myös muussa esittävässä taiteessa.

Nykypäivän uutta sirkusta on huomattavasti vaikeampi määritellä kuin perinteistä, joka siis nimenomaan koostuu yksinkertaisesti edellisessä luvussa mainituista irrallisista toisiinsa ketjutetuista numeroista. Toisiinsa verrattuna näytökset pitävät sisällään hyvin samankaltaisen kokonaisuuden joka helpottaa suuntauksen tyypittelyä. Näin ei ole 1968 Ranskassa syntyneen liikkeen ”*Cirque nouveau*” suhteen. Se on muokannut sirkuksesta rajat ylittävän, ennalta arvaamattoman esitystaiteen lajin. Nykysirkus on mielestäni itseään hyvin kuvaava termi, koska sitä sirkus tänä päivänä on — se elää nykyhetkessä.

Purovaara määrittelee nykysirkuksen perusyksiköksi esiintyjän ja hänen erityistaitojensa kautta syntyvän virtaavan liikkeen. Lähtökohtana on siis yksilö sekä hänen fyysisesti tuottamansa kokemuksellinen taide, joka saa lisää ulottuvuuksia ja ilmaisullisia mahdollisuuksia, kun siihen yhdistetään esineet, välineet sekä tekniikka. (Purovaara 2005, 13—18.) Avaan nykysirkusta tarkemmin luvussa 4.

2.4 Teatteri

Teatteriesitys on aikaan ja paikkaan sidottu tapahtuma, jossa näyttelijät perinteisesti käyttävät kehoaan, ääntään ja koko olemustaan ilmaisullisesti instrumenttina hyväkseen tarinallisessa kerronnassaan. Teatteri, tanssi ja sirkus voidaan nähdä toistensa sisarlajeina. Teatteriesityksessä voidaan käyttää hyväksi myös laulua, tanssia, musiikkia, valotekniikkaa sekä muita taiteenlajeja.

Teatteri ilmentyy nykypäivänä enenevässä määrin yhä useammassa muodossa. Nykyteatteri kokeilee vapaalle taiteelle ominaisesti uusia ilmaisukeinoja sekä ottaa vaikutteita uusista suuntauksista ja keksinnöistä. Sen tapa omaksua uutta ja ottaa toisista taiteenlajeista kerronnallisia elementtejä tasavertaiseen asemaan esityksen sisälle, kertoo teatterin monipuolistuneesta tavasta kertoa (Koskeniemi 2007, 10). Sama suuntaus on nähtävissä myös uudessa sirkuksessa. Teatteria käytetään nykypäivänä myös työvälineenä eri yhteiskunnan aloilla esimerkiksi kouluttamisessa ja sosiaalityössä. Sirkus on myös valloittanut samoja alueita. Avaan hieman sosiaalista sirkusta luvussa 5.2.

Teatteri on taiteelle ominaisesti yhteiskunnallisesti tärkeässä asemassa. Sananvapauden ja demokratian takia se ei ilmene enää samassa muodossa nykypäivänä kuin menneisyydessä, jolloin teatterissa esitetyillä näytöksillä on voinut olla jopa vallankumouksellisia seuraamuksia. Nykyään, kuten jo aikanaan, mutta nyt laaja-alaisemmin kansanliikkeiden värinää aiheutetaan uusin keinoin kuten installaatioilla, performansseilla tai vaikkapa sarjakuvilla. Viittaan edellisellä Jyllands-Postenin sivuilla 30. syyskuuta 2005 julkaistuun Mohammed sarjakuvaan.

3 HISTORIAA

”Sirkus on kuin muinoin kadotettu manner” (Purovaara 2005, 11). Purovaara viittaa kadonneella mantereella Rooman kukoistuksen jälkeiseen pimeään aikaan, jolloin sirkus eli hiljaiseloaan kansan parissa lähinnä sirkustaitojen eri muodoissa, ennen kuin se jälleen pääsi oikeuksiinsa 1700-luvulla. Avaan seuraavassa sitä, miten sirkustaidot pohjautuvat ihmisen kehityshistoriassa moninaisiin, maallisempiin käytännön arjen ja juhlan taitoihin. Niistä ne aikanaan juurtuivat sirkukseen. Sama pohja ja perusta piti sirkuksen myös hengissä tuon pimeän aikakauden yli. Näissä taidoissa piilee myös sirkuksen siemen. Seuraavien historiaa käsittelevien lukujen pohjana olen käyttänyt pääasiallisesti Tomi Purovaaran kirjaa *Nykysirkus*, osa I - AARTEITA. Muissa tapauksissa lähde on mainittu.

3.1 Sirkuksen juuret kaukaisessa menneisyydessä

Sirkuksen juuret ulottuvat muiden esittävän taiteen sisaruksien tapaan kauas menneisyyteen. Teatterin, tanssin, kuvataiteiden ja sirkuksen alkuvaiheet sijoitettiin vielä jokin aikaa sitten pelkästään palvontamenoihin ja rituaaleihin joilla ihminen on yrittänyt suojautua luonnosta häneen kohdistuvia ylivoimaisia uhkia vastaan. Jo muinaisina aikoina näillä taidoilla ja uhrimenoilla pyrittiin lepyttämään jumalia ja pahoja henkiä, jotta välttyttäisiin niiden tuhoavilta voimilta. Vastalahjaksi ihminen uskoi saavansa elämän perusedellytyksiin ja jatkuvuuteen kuuluvia asioita, kaikkinaista turvaa, metsästys- ja sotataitoja sekä ravintoa ja hedelmällisyyttä.

Sirkustaitojen esivaiheet esiintyivät myös merkittävästi osana leikkejä ja riittejä luoden turvan tunnetta ja uskoa tulevaan. Merkkejä nuorallakävelemisestä on löydetty jopa 6000 vuoden takaa ja voidaan olettaa että samoihin aikoihin sirkustaitoja on myös edustaneet muun muassa hevosen kesytyksen myötä syntyneet ratsunäytökset (Guy 2005, 20). Jongleerauksen taidot ulottuvat 4000 vuoden päähän, jonne on osattu sijoittaa myös klassisin jongleeraustemppu — ristikkäisheitto (cascade) — antiikin egyptiläisen ruukkumaalauksen ansiosta (Aulanko & Gammals 1987, 11). Ihminen on siis jo hyvin varhain kokenut tarpeen viihtyä ja viihdyttää. Helpoimmin tunnistettavat nykysirkuksen muodot elivät Antiikin Kreikassa ja luonnollisesti roomalaisessa kulttuurissa.

Antiikin Kreikan jumalten palvontaan liittyvissä juhlamenoissa ja rituaalikulkueissa voidaan nähdä niin sirkuksen kuin muunkin esittävän taiteen ja karnevaalikulkueiden kehitystaustaa (Purovaara 2005, 30). Myös naurulla pyrittiin jo varhain voittamaan elämän tosiasiallinen raadollisuus ja kuoleman jatkuvasti läsnä olevat uhkakuvat. Jo 400 vuotta ennen ajanlaskumme alkua elänyt kreikkalainen lääkäri ja nykylääketieteen isä Hippokrates oivalsi naurun parantavan voiman. Ihmisen kyky nauraa ja iloita yhdessä, tehdä kuolemanvakavistakin asioista leikkiä, kääntää ne pääläelleen ja nauraa itselleen ja muille, on ihmisen muusta luomakunnasta poikkeava selviytymiskeino. (Bahtin 2002, 62-63, 350-351)

Kaikki tunnistavat myös 100-luvulla jaa. eläneen roomalaisen runoilijan ja satiirikon, Juvenaloksen lentävän lauseen: *"Panem et circenses"*, eli "Leipää ja sirkushuveja". Sirkus oli Roomassa väline pitää kansa tyytyväisenä. Valtavilla sirkus areenoilla

nähtävät esitykset sisälsivät pääasiallisesti valjakkokilpailuja, gladiaattoritaisteluita sekä eläinten kesytystä. Sirkustaidot, erityisesti jongleeraus ja akrobatia olivat roomalaisten suosiossa. Nämä ihastelun kohteet viihdyttivät yleisöä ennen verisempien viihdykkeiden tuloa (Aulanko & Gammals 1987, 9–10). Viimeinen esitys nähtiin 549 jaa. Circus Maximuksella, roomalaisen ciruksen huippuaikoina käyttöön otetulla luonnon muovaamalla mega-areenalla, jonne mahtui katsojia neljännesmiljoona.

3.2 Pimeä ja kurja keskiaika ja idän samanaikaiset aarteet

Ensimmäinen vuosituhat ajanlaskumme alussa oli sirkuksen kehityksen kannalta Euroopassa pimeää aikaa. 600-luvun taitteessa sirkus ja teatteri alkoivat kirkon painostuksen ansiosta baccanaalisina kadota Euroopasta. Viimeistään 600-luvulla kirkon kieltäessä virallisesti teatterin, katosivat isoilta areenoilta niin sirkus kuin teatterikin. Kokonaan nämä taiteenmuodot eivät onneksi kuitenkaan kadonneet, vaan ne jatkoivat pienimuotoisempina eloaan kansan parissa kiertävissä pienissä esiintyjäryhmissä. Akrobaatit, jonglöörit, miimikot ja balladien laulajat kiertelivät viihdyttämässä vauraita linnanherroja. Jotkin sirkustaidoista, kuten jongleeraus miellettiin keskiajalla joillakin alueilla moraalittomaksi, jopa noituudeksi (Hudson 2010, 15). Pääosan elannostaan esiintyjäryhmät ansaitsivat kuitenkin esiintymällä kansan parissa toreilla ja markkinoilla.

Näillä toreilla ja markkinoilla sai ilo, arjesta vapautuminen ja edellisessä luvussa mainitsemani parantava nauru uudet kehukset. Tämä jalostui myöhemmin 1000-luvulla uuteen muotoon ja synnytti karnevaali- ja naurukulttuurin perinteen, jonka juuret ovat siis syvällä historiassa ja jonka vaikutukset näkyvät myös nykypäivään saakka sirkuksen ilmaisukielessä yllättävänkin vahvasti. Karnevaaliperinteet toimivat siten sirkuksen ja teatterin kannalta loistavana itämisalustana. Ne antoivat kansalle mahdollisuuden saada rankan arkensa vastapainoksi elämäänsä iloa ja juhlaa ja synkkyydestä irroittelevaa kevennystä ja symbolisesti toivoa parempaan. (Bachtin 2002, 8-12; 62-63; 350-351). Katsottaessa keskiaikaa nykypäivän näkökulmasta voi vain ihmetellä kuinka kurjissa oloissa ja kirkon painostuksesta huolimatta esittävä taide pystyi yleensäkkään millään muotoa pysymään elossa.

Keskiajasta huolimatta sirkus eli muissa kulttuureissa vahvaa ja taidokasta elämää. Aasian uskonnollinen ja yhteiskunnallinen järjestys erosivat ja eroavat vieläkin suuresti länsimaisesta. Aasian yli kaksituhatuotinen sirkustaitojen perinne ei ole kokenut valtavia yhteiskunnallisia tai uskonnollisia nujerrusyrityksiä. Metsästäjien ajanvietteestä muodostuneet akrobatia ja jonglööraus omaksuttiin nopeasti keisarikunnan käyttöön. Han-dynastian aikaan 200 eaa. – 200 jaa. järjestettiin luettelointi kaikista kansanesitysten lajeista ja koottiin luettelo nimeltään "100-peliä". Vuosittain järjestettiin tapahtuma, jossa valittiin kunkin lajin parhaat. Tällä perinteellä oli merkitystä lajien kehittymisen kannalta.

Samanaikaisesti kun keskiaika väistämättä ajoi eurooppalaista perinnettä alas, luotiin Kiinaan Tang-dynastian aikaan (720 jaa.) maailman ensimmäinen esittävän taiteen instituutti, Päärynätarha. Instituutissa opeteltiin tanssia, laulua, musiikkia ja sirkusta. Instituuttia voi kaikella kunnioituksella pitää uuden sirkuksen edelläkävijänä, sillä heillä oli ihanteenaan tuottaa monitaitoisia esiintyjäpersoonia. Uuden sirkuksen koulutusmenetelmät ovat tässä suhteessa hyvin samankaltaisia.

1500-luvulla keskiajan muotojen murtuessa alkoi pirstaloitunut eurooppalainen yhteiskunta kerääntyä suuremmiksi maakunniksi. Italian kansallinen identiteetti muinaisena suurvaltana haki revanssia kulta-ajoilleen suosimalla vahvasti muun muassa esittäviä taiteita. Tämän seurauksena karnevalististen viihdykkeiden joukossa syntyi *commedia dell'arte* –seurueita, joista sirkus löysi seuraavan hyvän hengissä sinnittelyalustan. Näille *commedia dell'arte* -ryhmien jäsenille oli idän Päärynätarhan hahmojen tavoin monilahjakkuus ominaista. Myös hahmojen tyypittelyssä löytää paljon yhtäläisyyksiä.

.

3.3 Ratsusirkus ja Philip Astley

Nyky aikaista sirkusta edeltäneet esimuodot, leikki, erilaiset riitit ja rituaalit, karnevaali, antiikin aika, Rooman circus ja sirkuksen taidot kehittyivät ja muuttivat muotoaan luoden 1760-luvulla enemmän ja vähemmän nykyaikaisen sirkuksen puitteet ja tilan. On jälkikäteen katsottuna hyvin perusteltua todeta, että ensimmäinen nykyaikainen sirkus perustettiin teollistuneen maailman imperiumiin, Lontooseen, Englantiin.

Philip Astley oli taitava ratsu-upseeri, joka sodan päättymisen jälkeen joutui ruuhkautuneille työvoimamarkkinoille. Astleyn täytyi saada elantonsa jostakin. Hän katsoi parhaakseen yrittää hyödyntää taitojaan tavalla, joka hänen tietämättään vaikutti suuresti nykyaikaiseen perinteiseen sirkukseen ja sen muotoihin. Tämä hänen selviytymiskeinonsa jäljitteli myös toista tuhatta vuotta vanhaa, jo hiljentyntä perinnettä, Rooman Circusta. Tästä Astley ei mitä luultavammin myöskään ollut tietoinen.

Hän lohkoi ilman lupia Shakespearin teatterin lähistön jättömaalta alueen, johon hän 1678 aitasikin kehän ja perusti siihen ratsusirkuksen. Tähän hetkeen voi päivätä perustuvan koko nykyisen traditionaalisen sirkuksen perinteen. Sirkusparaatit, taitoratsastus, sirkusorkesteri, eläinten kesyttäjät, luonnonoikut, akrobatia, jongleeraus sekä nuorallakävely liittyivät tavalla tai toisella hänen esityksiinsä. Taidokkaasti, mutta myös olosuhteiden pakosta Astley yhdisteli eri sirkustaitoja mukaansatempaaviksi ohjelmanumeroiden ketjukokonaisuudeksi.

Myöhemmin Astley kehitteli ratsudraamaspektaakkelin, joka toi sirkuksen myös ylhäisön kiinnostuksen kohteeksi. Astley kiinnitti sirkukseensa nopeaan tahtiin uusia taitajia ja laajensi ohjelmistoaan tuottavaksi toiminnaksi. Perinteisen sirkustuotannon keskeisenä ajatuksena onkin aina ollut enemmän voiton tavoittelu kuin taiteellinen tuotos ja tässä suhteessa ovat Astleyn ajatukset myös saaneet jatkoa. Astleyn vaikutuksesta syntyi myös nykypäivän perinteisen sirkuksen pyöreä areena. Maneesin kooksi vakiintui 13 metriä, toisinaan myös 19 metriä hevosten suuremman nopeuden vuoksi (Hodak-Druel 2005, 67). Maneesin syntyyn vaikutti hevosten kanssa työskentely. Maneesikäytännön vakiintuminen helpotti myös kiertäviä esiintyjiä, joiden ei enää tarvinnut sovittaa esitystään aina uuteen tilaan.

3.4 Music hallin jälkeinen Euroopan ja lännen valloitus

1700-luvulla säädettiin Euroopassa ja Amerikassa laaja-alaisesti lakeja, jotka kielsivät teatterin ja esittämisen. 1737 säädettiin Englannissa Licensing Act-laki, joka käytännössä eliminoi kokonaan vain puheteatterin ja vei esittämisen juurilleen mykkään fyysiseen ilmaisuun. Tämä antoi loistavan pohjan sirkuksen tulemiselle. Laki vaikutti myös suuresti nykypäivän sirkukseen. Kun se purettiin 1843 ei puhe enää asettunut sirkusareenoille.

1800-luvun puolivälissä englanttiin syntyi music hall- ja varietee perinne, joka vaikutti voimakkaasti sirkuslaisten työnkuvaan. Music hall- ja varieteenumeroissa viihdyttivät rahvasta kansaa laulajat, jonglöörit, muusikot, akrobaatit sekä eläinnumerot. Esiintyjä toimi itse oman numeronsa käsikirjoittajana, puvustajana, visualistina, näyttelijänä ja rahastajana — toisin sanoen teki kaiken itse. Tämä toimintakaava toistuu sirkuksessa edelleen yllättävän monelta osin.

Sanaton sirkus levisi sen kieliongelmattomuuden, universaalin sisältönsä ja tekniikoidensa vuoksi nopeasti muualle Eurooppaan ja eritoten Ranskaan, joka toimii tänäkin päivänä nykyaikaisen ja uuden sirkuksen keskuksena. Boulevard du Templen alueesta Pariisissa tuli merkittävä keskus ranskalaiselle sirkukselle. Boulevard du Temple hakee muutenkin vertaistaan esittävän taiteen historiassa. Vaikka Ranska ottikin vahvasti sirkuksen omakseen, sama tapahtui silti myös muissa maissa.

Yhdysvalloissa sirkus kehittyi suurten välimatkojen vuoksi täysin omaksi tyyliuunnakseen. Esitykset paisuivat valtaviksi, kuten esim. sirkuspromoottori Phineas T. Barnumin sirkus, joka ylsi jopa 16 000 katsojan mammuttispektaakkeleiksi. Venäläiset ottivat sirkuksen, tämän kansakunnan mielenlaatuun hyvin sopivan taidemuodon omakseen. Niinpä Euroopan sirkuskoulutuksen peruskivi muurattiin Venäjälle. Nikolai I perusti Keisarillisen teatterikoulun yhteyteen Euroopan ensimmäisen sirkuskoulun, jonne kutsuttiin opettajiksi huippuesiintyjä Euroopasta.

4 NYKYSIRKUS

4.1 Pakon edessä seinää vasten

1800-luvun lopulla sirkus alkoi kääntyä sisäänpäin ja esitykset samankaltaistuivat. Elokuvan tulo 1890 vaikeutti esittävän taiteen asemaan ja ei toisesta helpottanut jo heikomman itsetunnon omaavan sirkuksen eloa, jolle alkoi tulla seinä vastaan. Elokuva omaksui nopeasti muun muassa sirkuksen kehittämän markkinointi- ja tähtijärjestelmän (Purovaara 2005, 62). Elokuva otti myös sisältöönsä sirkuksen menestyksekkäitä formaatteja. Slapstick-komedialla on suora kehys varieteesta. Samoin Slapstick-nimitys on suoraan omaksuttu varieteesta käytetystä läimäytyskepeistä.

Charlie Chaplin loi uransa Music Hallin areenoilla, jossa myös hänen taitonsa ja maineensa hioutuivat huippuunsa. Chaplinin hahmot kiteyttivät klovnerian klassisia eri tunnepiirteitä. Chaplinin tunnetuimman hahmon, *Kulkurin* aikainen mykkäelokuva ei ollut sidottu kieleen, kulttuuriin eikä paikkaan. Sanattomassa esityksessä kaikki pystyivät ymmärtämään kuvissa tapahtuvan toiminnan. Filmikelat kiersivät vaivattomasti metallisissa koteloissa ympäri maailmaa ja olivat helposti katsojien saavutettavissa. Filmeihin liitettävät välitekstit sitoivat tarinat eri maiden kulttuureihin ja ympäristöön. Filmin esittäminenkin oli huomattavasti yksinkertaisempaa ja helpompaa kuin pienen teatteri- tai sirkusesityksen. Lisäksi filmeissä oli uutuuden viehätysensä moderneina tuotteina. (Purovaara 2005, 70–72.)

1960-luvun lopulle asti sirkus sinnitteli vaivoin hengissä osittain yleisen tekniikan kehityksen ja nopeasti omaksuttavien uusien tekniikoiden ilmaantumisen sekä valovoimaisten tähtiensä avulla (Purovaara 2005, 63). Poliittisten, yhteiskunnallisten, taiteellisten ja kulttuuristen muutosten edessä perinteisen sirkuksen aika oli kypsä muutokselle. ”Sirkus jätti kokonaan väliin taiteen modernisoinnin siirtyäkseen romantiikan ajasta suoraan postmoderniin aikakauteen” (Purovaara 2005, 101). Alkoi uuden sirkuksen aikakausi.

4.2 Uuden sirkuksen hylkäykset

Uuden sirkuksen kehityskulku osoittaa kunniaa edeltäjälleen, mutta se ei häpeile tehdessään häikäilemättömiä ja syvältä kouraisevia muutoksia sirkuksen traditioihin. Guyn mukaan tähän päivään mennessä on nähty uuden sirkuksen hylkäävän lähes kaiken, minkä vanha oli kehittänyt (Guy 2005, 23). Ensimmäisenä poistuivat eläimet. Villieläimet, joiden käyttö oli kasvanut räjähdysmäisesti 1800-luvun kolonialismin myötä, hylättiin lähes poikkeuksetta (Jacob 2005, 37–38). Nykysirkuksessa niiden käyttö on jo eettisesti hyvin kyseenalaista ja useassa maassa osittain lailla kiellettyä. Myös kotieläinnumeroiden käyttö on ollut vähäistä, joskin joidenkin eläinten kuten hevosten uudelleen käyttöönotto on odotettavissa (Hodak-Druel 2005, 67–75). Jossain mielessä perinteisen sirkuksen muotoja omaavat Suomessa vuosittain vierailevat Apassionata-hevosshowt ovat sitä jo tehneet. Mainittakoon kuitenkin että kyseisissä esityksissä muun esittävän taiteen yhdistäminen on läsnä, tosin hyvin kurioositeettimaisessa osassa.

Eläinten myötä samassa poistuivat myös pyöreä areena ja ohjelmanumeroiden irrallinen dramaturgia. Perinteiset perhevetoiset ja klaanikeskeiset sirkukset ovat myös vähentyneet lähes olemattomiin. Sirkuksen alkuperäinen tapa hoitaa taloutta voiton maksimoinnilla on kokenut mullistuksen. Eräänä suurena selkeänä askeleena oli myös esiintyjien turvallisuus sekä siihen peilautuva katsojan kokemus. Esiintyjä ei saa asettaa itseään sellaiseen tilanteeseen jossa hän kohtaisi todellisen kuolemanvaaran. Perinteisten sirkusesitysten numeroissa esiintyvä kuolemanvaara näyttäytyi katsojalle todellista suurempana mutta oli kuitenkin usein todellisesti läsnä. Uusi sirkus torjui niin vanhan sirkuksen estetiikan kuin sen takana seisseen ideologiainkin. Näin se alkoi itsenäistyä omaksi uudeksi suuntaukseksi. (Guy 2005, 21–24.)

4.3 Uusi perinteinen sirkus

Vaikka uusi sirkus teki vahvasti tuloaan, ei se kuitenkaan tarkoittanut perinteisen sirkuksen täydellistä pyyhkimistä pois sirkuksen muotojen tulevasta kirjosta. Perinteisellä sirkuksella oli vaara jäädä jalkoihin ja saada leima vanhasta poiskuihtuvasta tavasta ja tyylistä tehdä sirkusta. Se oli vaarassa leimaantua sirkukseksi joka ei kehity ja keksi mitään uutta. Kaikki eivät kuitenkaan halua keksiä vain uutta, on myös niitä jotka haluavat vaalia perinteitä ja ehkä uusin keinoin. Uusi perinteinen sirkus voidaan nykyisin jakaa kahteen ryhmään eli ”Uusklassiseksi sirkukseksi”, joka tukeutuu todelliseen perinteeseen ja ikäaikaisuuteen sekä ”yhä upeampaan sirkukseen” joka yrittää uudistaa sirkusta kuitenkin pysyen sen perinteisissä konventioissa. (Barré 2005, 42—50.) Tässä on ehkä syy, miksi perinteinen sirkus elää yhä ja uudennaisella voimalla. Voihan yhden Suomenkin suurimmista sirkuksista, vuonna 1976 perustetun Sirkus Finlandian määritellä juuri uusklassiseksi sirkukseksi, joka vaalii todellisia perinteitä.

4.4 Koulutuksen kautta kehittynyt uusi sirkus

Ranskasta alkusysäyksen saanut monissa valtioissa kehittynyt uusi sirkus alkoi saavuttaa tiettyä kehitysvaihettaan 1980-luvun alussa. Eurooppaan ja Kanadaan perustettujen uusien koulujen tuottamat taitelijat olivat ehtineet jo kentälle ja ryhmät olivat omaksuneet uutta ilmaisuaan. Ranskan kulttuuriministeriö alkoi saman aikaisesti tukemaan vahvasti taiteilijoita, ryhmiä sekä koulutusta. Uusi sirkus nostettiin osaksi ranskalaista kulttuuria. (Purovaara 2005, 150—151.) Vuonna 1985 perustettiin Pariisiin valtiollinen sirkuskoulutusta antava koulu, josta myöhemmin muokkaantui yksi maailman arvostetuimmista uuden sirkuksen koulutuksen kulmakivistä, *Centre national des arts du cirque* (CNAC) (Purovaara 2005, 130—132).

Myös Neuvostoliitossa ja Kanadassa uuden sirkuksen kehitys ja sen innovaattorit tekivät työtä, joka näytti tietä uudelle sirkukselle sen tulevalle polulla kohti nykysirkusta. Neuvostoliitossa Moskovian valtiollinen sirkuskoulu sekä muut valtion koulut kehittivät sirkusta kommunistivaltiolle tyypillisesti tieteellisen täsmällisellä

tutkimus- ja kehitystyöllä. Neuvostoihmisen huippukyvyyden saaminen muiden valtioiden tietoisuuteen oli ideologisena taustana huippuunsa viedyssä koulutuksessa. Se tuotti toki tulosta, joka oli nähtävissä neuvostosirkusten kiertäessä Eurooppaa ja Yhdysvaltoja. Taiturimaisissa esityksissä numeroiden sisältö ja esitysten kokonaisnäkemys oli uutta. Kanadassa 1974 perustetun Montrealin yksityisen, mutta silti kaupungin ja valtion tukeman sirkuskoulun taiturit loivat pohjan 1984 perustetulle Cirque du Soleilille. Ryhmä nousi hetkessä koko maailman tietoisuuteen ja on siellä edelleen entistäkin merkittävämpänä (Purovaara 2005, 130, 158—159).

Uuden sirkuksen kehittäjät ottivat tavoitteekseen tehdä taidetta ja antaa katsojalle myös sisältöä eikä vain perinteisen sirkuksen tapaan olla pelkkiä viihdyttäjiä. Esityksen valmistamisessa oli ensimmäisenä sääntönä vuoden 1968 sirkuksen vallankumouksen lauseesta "kieltäminen on kielletty" juontuva paradoksaalinen ajatus siitä, että mitään sääntöjä ei ole. Ei siis tarvinnut esittää areenalla, mutta jos näin halusi niin pystyi sen toki tekemään. Tällöin esitys usein poikkesi niin klassisesta keskustan ihannoinnista kuin muistakin perinteisistä tavoista. Yksittäisten ohjelmanumeroiden valmistuksen sijaan lähdettiin nyt valmistamaan dramaturgisesti kokonaista esitystä. (Maleval 2005, 65—66.)

Maleval (2005, 66) pyrkii kuvaamaan uuden sirkuksen aikakauden ryhmien esityksiä lauseella, "Lineaarinen ja koodattu epäjatkuvuus, jossa on rinnakkaisia elementtejä antaa tilaa moniulotteisille fragmenttien ja nykytodellisuuden palasten heijastamiselle". Kuvaukseen on irrallisena ja abstraktina vaikeampi tarttua. Otettaessa lauseen taustalle konteksti, sirkuksen läpikäymä historia ja konventiot, tulee siitä välittömästi helppolukuisempi. Tavallaan se selittää myös mitä uuden sirkuksen esitys ei ole. Toisin sanoen esitys ei koostu pelkästään toisiinsa ketjutetuista noin kahdeksan minuutin ohjelmanumeroista, vaan siinä esityksen dramaturgiaa noudattaen voi tehdä ja ilmentää mitä vain. Koska sirkus koostuu useasti monen erityistaidon summasta, on sillä mahdollisuus kuvata nykypäivää ja mennyttä hyvin moniulotteisilla tavoilla. Uuden sirkuksen sääntöjen määrittäminen on sen säännöttömyyden takia hankalaa. Toisaalta juuri se tekee siitä sen monialaisille tekijöilleen kiinnostavaa ja pitää sen avoimena muutokselle.

4.5 Nykysirkus

Jos siis uuden sirkuksen sääntöjen määrittäminen on hankalaa, on pesäeron tekeminen nykysirkukseen vähintäänkin yhtä hankalaa. Nykysirkuksen 1990-luvulla syntynyt nimitys kuvaa sen eroa uuteen sirkukseen *"kykynä olla – elää nykyhetkessä"* uuden sirkuksen *"matkaan ajassa"* sijasta (Purovaara 2005, 151). Toisin sanoen uusi sirkus kulkiessaan taipaleensa mahdollisti nykysirkuksen tuomisen nykypäivään. Purovaara pohtii että erona voi hyvinkin olla nykysirkuksen kyky viedä kysymykset pidemmälle, näissä puitteissa vastauksia on ja tulee olemaan yhtä monta kuin on tekijöitäkin (Purovaara 2005, 152). Jokainen tekijä voi itse kohdistaa kysymyksensä vapaana mistään ulkopuolisista rajoitteista ja löytää siihen itsenäisen vastauksen. Huomattavaa on, että tämä mahdollisuus koskee tekijän lisäksi myös katsojaa. Nykysirkuskaan ei siis poikkea suuresti uudesta sirkuksesta vaan on käytännössä katsoen hyvin samankaltaista. Nykysirkus tulkitsee taiteilijoidensa kautta menneisyyttä ja nykypäivää (Purovaara 2005, 152).

Kaikki kehittyvät ajassa ja tulevat kehittymään. Taidon harjoittamisesta tulee taidetta ja evoluutio jatkuu. Sirkus on aina vetänyt puoleensa eri lajien taitureita. Tämä pätee myös nykysirkukseen. Kuitenkaan *"nykysirkuksen ilmaisen painopiste ei ole enää edeltäjiensä tyyliin taidossa vaan se on mennyt taidon ohi ja yli"* (Purovaara 2005, 16) – kehittynyt taiteeksi. Uuden sirkuksen jatkajana nykysirkus tuottaa tietoisesti ja omaehtoisemmin tuotoksia, joissa eri taiteenlajit sulautuvat yhdeksi (Lauchaud 2005, 128). *"Tavoitteena on kokonaisvaltainen ja moninainen, inhimillinen ja yksilöllinen taideteos"* (Lauchaud 2005, 128).

5 NYKYSIRKUS TEATTERISSA JA OMASSA OHJAUKSESSANI

Purovaara (2005, 9) kirjoittaa että vallankumous suomalaisessa sirkuksessa on vielä 35 vuotta Ranskan kumouksen jälkeen edelleen tekemättä. Purovaaran toteamuksesta on neljä ja puoli vuotta ja tuona aikana on ehtinyt tapahtua paljon. Sirkukseen voi törmätä melkein missä tahansa paikassa ja se on lunastanut paikkansa tärkeänä osana suomalaista taide- ja kulttuurielämää. Sirkuksen ja teatterin yhteistyö vaikuttaisi olevan aktiivisempaa kuin koskaan aikaisemmin. Lahdessa ja Turussa on edistyksellisesti nähty tätä yhteistyötä jo jonkin aikaa, johtuen kaupunkien tarjoamista kouluttautumismahdollisuuksista sirkusalalla ja sen mukana tuomista yhteistyökuvioista paikallisten teattereiden kanssa. Tätä mahdollisuutta on hyödynnetty monesti. Mainittakoon esimerkkeinä Lahden kaupunginteatterissa vuosina 2002 esitetty *Sirkus Zambina* ja 2004 ensi-iltansa saanut *Sinbad*. Esitykset olivat kaupunginteatterin sekä sirkuskoulun yhteistuotantoa. Niissä esiintyi niin kaupunginteatterin näyttelijöitä kuin sirkuskoulun opiskelijoita. Samalla ajatuksella toteutettiin myös Turussa muun muassa 2008 Linnateatterin ja Turun AMK:n taideakatemian yhteistuotanto *Pieni merenneito*.

Pääkaupungin annista puhuttaessa on mainittava Tanssiteatteri Hurjaruuthin *Talvisirkukset*, joissa on aina teatterillisiä muotoja mukana. Vuoden 2009–2010 *Talvisirkuksen* ohjasi ensimmäistä kertaa teatteriohjaaja, kun paikan otti vastaan Hannu Raatikainen. Markus Grothin 2010 Helsingissä ohjaamassa Ruotsalaisen teatterin *Peppi Pitkätossussa* esiintyy uuden sirkuksen saattelmina viisi kansainvälisesti tunnettua sirkusartistia. Myöskin Helsingin Kaupunginteatterissa voidaan olettaa nähtävän sirkusartisteja, kun syksyllä 2010 saa Suomen ensi-iltansa maailmalla mainetta niittänyt musikaalispektaakkeli *Wicked*. *Wickedin* virallisen trailerin perusteella esityksen kokonaisvaltaisuutta lisää joissakin kohtauksissa taustalla näkyvät sirkusartistit sekä sirkuksen estetiikkaa toteutuksen muodossa. (*Wicked*.) Myöskin pienemmät teatteriryhmät ja harrastajateatterit tekevät arvokasta pioneerityötä työstämällä kokonaisvaltaisia esityksiä yhdistäen uuden sirkuksen aatteiden mukaisesti eri taiteenaloja yhdeksi soljuvaksi esitykseksi.

Näin ollen väitän, että vaikka uuden sirkuksen 1968 vallankumouksen aalto on vielä saapumatta, niin sen tuottama jälkimaininki on vahva ja nyt edennyt myös muihin esittäviin taiteisiin, luoden kaikille aloille ”perinteestä vapaana virtaavia kokonaisvaltaisia teoksia”. Uuden sirkuksen tavoitteisiin kuului paitsi rajojen rikkominen myös kaikkien esittävän taiteen alojen yhdistäminen ja integroituminen. Tästä johtuen on uuden sirkuksen määrittelemisen sen rajaviivojen hämärtyessä myös entisestään vaikeutunut. Eri taiteenalat liudentuvat toisiaan kohti ja myös tämän seurauksena syntyneiden uusien tyyliuuntien rajojen määrittelemisen monimutkaistuu. (Koskeniemi 2007, 10.) Mitään tyyliuuntaa ei kuitenkaan voida määritellä sen syntyessä vaan se havaitaan vasta sen jo eläessä. Tästä johtuen uuden sirkuksen vaikutukset ja niiden havaitseminen tulee ottamaan aikansa. Kuten kappaleen alussa totean, tässä vaiheessa vallankumousta Suomeenkin odotellessa, uuden sirkuksen suuntauksen jo jollain tavoin antaneen vaikutteita muille esittävän taiteen aloille, myös meillä Suomessa.

Näen sirkuksen ja teatterin sulautumisessa ja yhdistämisessä mahdollisuuksia, jotka avaavat aivan uudenlaisia ulottuvuuksia metaforiselle, syvällisellekin kerronnalliselle ilmaisulle. Purovaaran mukaan pelkistettynä sirkuksen ydin on sen esiintyjä, ihminen. Esiintyjän kehon tarkka, kunkin sirkuslajin tekniikkaan perustuva liike on sirkuksen perusyksikkö, joka saa lisäulottuvuuksia välineistä ja liikkeen virtaavuudesta tilassa ja ajassa. Sirkuksen taide on yksilön ilmaisullista taidetta. (Purovaara 2005, 14.) Nykysirkus on ilmaisullisuudessaan luonnollisesti osin siirtynyt esiintyvän teatterin alueelle. Tästä päällekkäisyydestä hyötyvät molemmat tulkinnan välineiden moninaistuessa ja syvetessä. Keho ja mieli ovat eheästi yhtä. Taidokas tunteella ilmaistu liike siirtyy katsojan empatian välityksellä myös hänen tunnetilakseen. Tämän kokonaisvaltaisen samaistumisen kautta katsoja voi elää hyvinkin intensiivisesti draaman eri vaiheet sen mahdolliseen loppuhuipentumaan saakka ja kokea sen vapauttavana. Nykysirkusta voidaan mielestäni pitää metaforisesti sarjakuvallisena teatterina, jossa voimakas ja dramaattinen efekti syntyy eri esitysten taitajien taiteellisena ilmaisuna. Siten tämänlainen jatkuvasti uusiutuva esittävä taide voi toimia nykytaiteen muotona jolla on myös syvempi terapeuttinen merkitys niin katsojan kuin esittäjänsäkin kannalta. Se voi toimia karnevalistisesti vapauttavana.

5.1 Nykysirkus omassa lastenteatteri-ohjauksessani harrastajateatterissa

Harjoitteluna ohjaajantyön alueella ohjasin harrastajapohjaiseen Espoonlahden Teatteriin kokoperheen esityksen *Pinokkio*, joka sai ensi-iltansa 17.4.2010. Lähtökohtana oli ryhtyä tekemään visuaalisesti vaikuttavaa kaikkia ikäluokkia koskettavaa kokonaisvaltaista esittävää taidetta. Ajatus kehittyi myös uudensirkuksen aatteiden suuntaisesti yhdistämään eri esittävän taiteen lajeja yhdeksi soljuvaksi esitykseksi. Tavoitteena oli sulattaa yhteen teatteria, sirkusta, musiikkia, nukketeatteria, tanssia ja varjoteatteria. Odottamattomien, esiintyjien vapaa-ajalla tapahtuneiden loukkaantumisien ja muiden ennalta arvaamattomien työryhmän jäsenten henkilökohtaisten tapahtumien johdosta itse sirkus jäi lopullisessa kokoonpanossa sirkustaitojen osalta toteutuksena alkuperäisestä suunnitelmasta eriyvästi pienempään osaan. Sirkuksen esillä olo katsojalle näkyvänä pelkistyi muutama pariakrobaattiseen liikkeeseen, sirkusvälineiden lavalle tuomiseen ja sen kautta niiden esteettiseen hyödyntämiseen. Oli valitettavaa että sirkus ei päässyt esityksessä suunnitelmieni mukaiseen asemaan. Toisaalta juuri käytännön tasolla ohjaaminen on todellisuuden vaatimusten ja edellytysten kautta toteutuvaa haasteellisuutta. Ohjaus ruumiillistuu nykyhetkessä esiintyjien kautta ja heidän ehdoillaan. Siten se on aina ainutkertaista, kuten tässäkin tapauksessa.

5.1.1 Sirkustaitojen ja -välineiden mahdollisuudet

Teatteria ja sirkusta tehdessä harjoituksien erilaiset fyysiset leikki, tasapaino-, rentous- ja kontaktiharjoitukset ovat psykofyysistä kokonaisvaltaista tietoisuustaitoharjoitusta, joka johtaa asteittain kehotietoisuuden syvenemiseen. Oleellista on olla läsnä nykyhetkessä kehollisten kokemusten kautta. Koska sirkus suuntautuu fyysisyytensä johdosta hyvin suorasti keholliseen kokemiseen, on se välineenä arvokas kehollisuuden havainnollistaja ja harjoittaja. Länsimaisen yhteiskunnan älyllistämisen tarve kaikelle tapahtuneelle ja kokemalle on mielestäni vaikuttanut siihen, että meidän on toisinaan vaikea irrottautua mielemme sisäisistä kahleista kokemaan kehoa ja kehollisuutta. Jos pystymme tähän, pystymme harjoittamaan kehollisuutta myös mielemme kanssa eheämmin. Kysymys on tällöin liikkeen laadun harjoittamisesta suhteessa itseen ja ympäristöön myös tunteet huomioiden - ilmaisusta. Tältä pohjalta syntyy taide.

Harjoitusten edetessä syntyy kehitysprosessi sekä yksilöllisellä että kollektiivisella tasolla. Ryhmäreflektointi harjoitusten jälkeen auttaa sisäistämään koettua. Tästä kehitysprosessista on hyötyä myös osallistujien arjessa, on sitten kyse ammatti- tai harrasteliijaesiintyjistä. Jacques Dropsyn mukaan liikkeen laatu ilmaisee elämän laatua. (Dropsy 1998, 182-186.)

Harjoituskaudella tehtyjen sirkustaitoharjoitteiden vaikutukset näkyivät selkeästi näyttelijöiden lavatyöskentelyssä sekä fyysisyytenä että kykynä hyödyntää oppimaansa perinteisessä näyttelijäntyössä. Sirkus- ja teatteriharjoitteet kehittävät aina monialaisesti ja usein persoonallisesti sekä henkilön omien tarpeiden mukaisesti kykyjä hänelle tarvittavaan suuntaan. Esimerkkeinä mainittakoon jongleeraus meditatiivisena keskittymisen ja läsnäolontaidon harjoitteena sekä kykynä käsitellä esineitä lavalla vapaammin. Puujalkakävely uskalluksena omien rajojen kohtaamiseen ja itsensä ylittämiseen. Pariakrobatia luottamuksena ja kykynä olla luontevammin kontaktissa vastaanäyttelijään. Klovneria mahdollisuutena peilata itseään yleisön kautta ja kontaktin luomisessa yleisöön sekä kansankomiikan ymmärtämisenä (Klovni). Klovnerian komiikka esiintyy groteskin ruumiin liikkeen muodossa ja sen ymmärtäminen vie esiintyjyyttä tarvittaessa juuri kansankomiikan suuntaan (Bahtin 2002, 312-314). Sirkustaitojen hyödyntäminen teatterin harjoituskaudella on erinomainen työkalu kehittää tavanomaisia näyttelijäntyön harjoitteita.

Kun sirkusvälineen tai tekniikan lisää esimerkiksi keskelle lukuharjoituksia tai jumittunutta kohtausta, luo se tilaan jännitteen ja uudenlaisen tulokulman, josta syntyy spontaanisti ja luontevasti jotain uutta sekä mielenkiintoista. Koska sirkusvälineeseen ei liity mitään arkipäiväisiä toimintoja tai mielikuvia, niin se herättää tilaan sekä katsojan että näyttelijöiden välille odotuksen hyödyntää välinettä. Välineeksi voi mieltää myös tekniikan ja sitä kautta myös itse tilan. Esimerkkinä; ensimmäisen pariakrobaattisen liikkeen jälkeen on syntynyt odotuksen tila, on olemassa paikka, jossa välinettä pystyy hyödyntämään. Abstrakti väline on tilassa ja näin ollen myös tila on itsessään väline. Sama pätee myös ilman abstraktia välinettä. On tila jota katsoja odottaa, usein tietämättään esiintyjän hyödyntävän. Jos esiintyjä ei tilaa hyödynnä, se muuttuu jälleen vain huoneeksi, jossa on seinät ja rajat – katsojan ja esiintyjän välinen odotuksen tila sekä väline ovat kadonneet. Tätä kautta pääsemme esiintyjyyden perusjuurille. Sirkustekniikoiden käytön tuella tämän konkretisoiminen on yksinkertaista ja havainnollistavaa.

Nykysirkusesityksen lähtökohta ja rakenne, jos sellaista voi määritellä, näkyi lopullisessa esityksessä pääasiallisesti rakenteessa. Esityksessä oli myös viitteitä perinteisestä sirkuksesta, ja miksei myös uudesta perinteisestä sirkuksesta, sen käsikirjoituksen rakenteen vuoksi. Harri Virtasen dramatisointi Carlo Collodin alkuperäisestä tekstistä, oli saanut muodon, joka on helposti ominainen fragmentaalisille, toisistaan irrallisille esityksille. Siinä on vahvasti läsnä unen logiikka. Näytelmä on kirjoitettu alun perin nukkenäytelmäksi. Se on klassista matkakertomusta mukaileva, toisistaan irrallisten kohtauksien läpi kuljettu päähenkilön matkatarina. Hänellä on tavoite ja päämäärä. Kohtauksissa kohtaamiensa hahmojen ja heidän tuomien haasteiden kautta, hän lopulta pääsee tavoitteeseensa. (Virtanen 1994, 2-24.)

Perinteisen sirkuksen noin 8 minuutin numeroista koostuva esitys oli vahvasti esillä rakenteessa. Uuden perinteisen sirkuksen tapaan numerot yhdistyivät toisiinsa dramaturgian avulla. Numeroiden sisältönä oli sirkustaitojen sijasta välineen lavalle tuominen, sen hyödyntämistä lavasteena, sisällyttäminen kohtaukseen ja sen kautta myös itse tarinaan. Esityksessä esiintyneet välineet olivat, miniatyyrinen slackrope (nuora), modifioitu versio tanssitrapetsista sekä vertikaaliköyttä vastaava köysi. Sirkusvälineet ovat jo sellaisenaan katsojan huomiota hyvin vangitsevia elementtejä. Hyödynsin kuvan 1 mukaisesti usein niiden kuvallista vahvuutta ilman muita lavasteita.



Kuva 1. Vertikaaliköyden symboliikka sekä kuvan poetiikka vangitsee katsojan. (kuv. Marek Sabogal)

Nuoraa käytettiin nukketeatterikohtauksen lavasteena, nukke taiteili ja kompasteli nuoralla luontevasti tavalla jonka suorittaminen olisi ollut ihmiselle turhan haasteellinen. Tanssitrapetsi sai lavasteellisen muodon rysän eli kalastajan pyydysen muodossa. Trapetsin poikkipuolan sijasta pyydys muodostui isosilmäisestä sumppumaisesta verkosta. Pyydys laskeutui trapetsin tapaan katosta ja näyttelijälle jäi tila hyödyntää trapetsin tuomia mahdollisuuksia kykyjensä mukaan. Vertikaaliköyden symboliikka ja alkukantainen kuvallinen kiehtovuus oli vahvasti läsnä, köyden esittäessä käärmettä (Kuva 1). Käärme laskeutui vertikaaliköyden tapaan katosta, mutta näyttelijä ei varannut painoaan köydelle köysitekniikalle ominaisesti vaan esitti käärmeen pääosiota ja liikutteli noin 30 metriä pitkää köyttä horisontaalisti käärmemäisesti tilassa. Esitys sisälsi tällaisia vahvoja kuvia, jotka voinee määritellä poeettisiksi kuviksi. Ne eivät ole aikaan tai historiaan sidoksissa, vaan niiden voima kumpuaa syvyyksissä lepäävästä tiedostamattomasta arkkityypistä (Bachelard 2003, 32).

5.1.2 Rakenteen ja hahmojen hyödyntäminen

Sirkuksen maailmassa, niin perinteisessä sirkuksessa kuin nykysirkuksessa, on uni hyvin vahvasti läsnä. Sirkus on aina ollut katsojalle unenomainen paikka joka enteili muotoaan jo luvussa 3.2 mainitussa keskiajan karnevaalikulttuurissa. Bachtin (2002, 12) kirjoittaa että karnevaalikulttuurissa torilla oleva ihminen syntyi uusiin inhimillisiin suhteisiin. Nykypäivän näkökulmasta nautinnot, hovit ja juhlat eivät rajoitu pelkästään karnevaalielämään vaan sisältyvät kulttuuriimme. Sikäli suoranainen tulkinta nykypäivään olisi nurinkurinen, mutta ajatus on kuitenkin sama. Silloin feodaaliyhteiskunnan aikainen rahvas koki karnevalistisen torin täysin uutena ja itselleen vapauttavana olemisen muotona, jossa yhteiskunnallinen asema, roolit ja rajat menettivät merkityksensä. Nykypäivänä voi nyky-yhteiskunnan oravanpyörässä juoksija mennessään sirkukseen kokea vastaavaa, tosin hivenen toisissa olosuhteissa. Sirkus voi tarjota arjen vastapainoksi paikan, jossa irrottautua arjesta. Sen kautta elämä voi tuntua vapauttavalta ja näyttäytyä uutena, tuoreena ja ideaalisena, kuitenkin samanaikaisesti siihen voi liittyä utopistinen ja epätodellinen aspekti. Sirkus voi toimia muutoksen mahdollistajana. Omat rajat voivat tulla kohdatuiksi ja ylittyä myös katsojan sisäisessä maailmassa, aivan kuten unissakin. Ohjauksessani Pinokkion tarinan luonne

unineen yhdistyi sirkukseen liittyvään unen logiikkaan ja irrationaalisuuteen. Myös August Strindbergin uninäytelmät noudattavat itsessään unen logiikkaa ja toisinaan hyvinkin surrealistisesti. Virtasen *Pinokkio* näytelmässä on tässä tapauksessa yhtäläisyyksiä.

Pinokkion tarinaan itsessään liittyy monia karnevalistisesti tulkittavia ja moniulotteisia piirteitä. Karnevalistiseen liittyy Bahtinin mukaan aina groteski mytologisenä ja syvällisenä käsitteenä. Unessa se, mikä on meille omaa ja läheistä, voi muuttua yhtäkkiä vieraaksi ja epätodelliseksi, jopa vihamieliseksi. Koko maailmamme muuttuu äkkiä vieraaksi. Unessa ollaan myös usein matkalla, joka voi symbolisesti kuvata sisäisen subjektiivisen maailmamme muutoksen tilaa. Unessa Pinokkio on puuta, jäykkä ja jähmeä sekä lisäksi kadottanut isänsä. Groteskin yhtenä olennaisena piirteenä voidaan nähdä myös rumuus ja rujous, unessa Pinokkio on sekä fyysisesti kömpelö ja ruma pitkine nenineen että henkisesti ruma valehtelijana. (Bahtin 2002, 37-43.)

Kissan ja ketun roolit vastaavat puolestaan keskiajan karnevaalikulttuurille tyypillistä koomista kontrastiparia (Kuva 2). Kissassa voidaan myös nähdä keskiajan naurukulttuurille tyypillistä narrin ja hölmön hahmoa, joka ei kulttuurille ominaisesti esittänyt hölmöä, vaan oli tätä kaiken aikaa ja joka paikassa.



Kuva 2. Ketun (vas. Jenna Helsten) ja kissan (Oik. Samuli Jaskio) ikaikainen vastakohtien toisiaan täyttävä parivaljakko joka ei kuitenkaan ole mitään ilman toista. (kuv. Marek Sabogal)

Pinokkion dramaturgian karnevalistisesti klassisin osio on kissa yhdeksine henkineen, kissan kuolema ja ylösnousemus. Tämä kuoleman ja ylösnousemuksen yhteensulautumisen koominen leikki voidaan tulkita groteskin ruumiillisuuden ilmentymänä. Kissa tulee ensiksi ammutuksi, hän makaa elottomana näyttämöllä ja hetken päästä huomaa olevansakin täysissä ruumiin ja sielun voimissa. (Bachtin 2002, 10, 179, 312-314) Käyttämällä sirkustaitoja dramatiikan välineenä karnevalistiset piirteet omaava draama saa moniulotteista symboliikkaa asteittain kehittyen kohti onnellista loppuaan. Tarinan läpäisee näin muutoksen ilo.

5.1.3 Ympäristön haasteet ja myötäpuolet

Tällaisen projektin toteuttamisessa harrastajateatterissa on omat haasteet ja myötäpuolensa. Haasteisiin kuuluvat harrastajateatterin resurssit. Teatteri hyödyntää Espoon kaupungin hallinnoimaa Matinkylän monitoimitalon teatteria. Tilana monitoimitalon teatteri on loistava. Haasteina ilmenivät kaupungin tahmea byrokratia sekä vuokratilan jakaminen toisten käyttäjien kanssa. Esityksen tekninen kokoaminen ajoittui toisen tilaa hyödyntävän teatterin esitysten johdosta ajalle 3-1 viikkoa ennen ensi-iltaa. Tämä on sirkusesityksen tekniikkaa ja välineitä hyödyntävälle esitykselle aivan liian vähän. Varsinkin kun esiintyjänä harrastajan ei voi olettaa omaavan kykyä omaksua uusia välineitä ja niitä hyödyntäviä tekniikoita muutamassa viikossa muutamalla harjoittelukerralla. Tästä huolimatta esiintyjät tekivät sen tilanteeseen nähden erinomaisesti.

Toisena haasteena katsoisin myös harrastajateatterin harjoitusten resurssit ja luonteen harjoitusten sijoittuessa pitkälle aikavälille lyhyissä kolmen tunnin erissä. Intensiivisen harjoittelun mahdollisuus on lähes mahdotonta. Koska tämä oli minun esikoisohjaukseni, en pystynyt ennakkoon ymmärtämään harjoitusaikataulun vaikutusta tällaiseen osittain kokeelliseen projektiin. Käytännössä en osannut ajankäytöllisesti aikatauluttaa eri osa-alueiden osalta projektia, asettaa riittävän varoajan omaavia takarajoja yksittäisten alueiden valmistumisella ja sitä kautta nähdä suunnitelmien toteutuskelpoisuutta. Tästä seurasi esityksen eri vaiheiden yhdistämisen pakkaantuminen viimeisille viikoille ja näin ollen esityksen viimeistelylle jäi mielestäni liian vähän aikaa. Esiintyjille tärkeät viimeiset läpimenot, joissa saadaan itsevarmuus

tekemiseen, kutistuivat yhteen harjoittelukertaan. Näin ollen tämä työ, ei niinkään harvinaisesti mutta valitettavasti jäi esityskauden ensimmäisten esitysten taakaksi. Korostankin vastaaviin projekteihin ryhtyville aikatauluttamisen tärkeyttä. Kaikkien esityksiä työstettämisessä hyvän aikatauluttamisen hyötyjä ei voi liikaa korostaa, mutta harrastajakentällä täysin uusien elementtien kanssa liikkuessakin ne korostuvat entisestään.

Myönteisinä puolina katson harrastajateatterin kaavoihin kangistumattomuuden. Harrastajat eivät useimmissa tapauksissa tee teatteria leipätyönään, ovat he tällöin usein avoimia uusille näkemyksille. Tämä johtuu toisinaan suppeasta alan toimintakaavojen tuntemuksesta, mutta yleisemmin rohkean sekä ennakkoluulottoman halun, uuden ja mielenkiintoisen esityksen luomiseen. Ammattikentällä voidaan helposti pysähtyä tuttujen ja turvallisten toimintaperiaatteiden äärelle, niiden tuodessa varmasti toimeentulon ja jatkuvuuden toiminnalle – ymmärrettävistäkin syistä. Espoonlahden teatterissa uudet kokeelliset suuntaukset otettiin avosylin vastaan, ilman kyseenalaistamista ja se teki ohjauksesta miellyttävän prosessin sekä mahdollisti omalta osaltaan osittain mahdottomalta tuntuvien visioiden toteutumisen.

5.2 Nykysirkus teatteri-ilmaisun ohjaajan työkaluna ja sosiaalinen sirkus

Sirkuksen ja nykysirkuksen tuomat mahdollisuudet ovat hyödynnettävissä myös teatteri-ilmaisun ohjaajan työkaluna. Tekniikoiden harjoittaminen ja niiden hyödyntäminen itsenäisesti vaatii vuosien harjoittelua ja koulutusta. Meillä on kuitenkin sirkusalan ammattilaisia enemmän kuin koskaan aikaisemmin (*Radion kulttuuriuutiset*, Suomi 2010). Tämä mahdollistaa teatteri-ilmaisun ohjaajalle hyödyntää heidän ammattitaitoaan eri projekteissa ja näin ollen laajentaa nykysirkuksen aatteiden muodossa esittävän taiteen eri alojen tarjoamia mahdollisuuksia myös soveltavan teatterin puolelle.

Sirkuksen ympärillä leijuva unenomainen pilvi tekee sirkustaidoista ja niiden hallitsemisesta utopistista sekä tavalliselle tallaajalle tavoittelemattomissa olevaa. Näin ei kuitenkaan tarvitse olla. Kun henkilö kokee ensimmäiset onnistumisen tunteensa sirkusvälineen tai tekniikan kanssa, on ensimmäinen tavoite jo saavutettu. Sosiaalinen

sirkus antaa, kenelle tahansa ja erityisesti lapsille sekä nuorille, joilla on liikuntarajoitteita, vaikeuksia sosiaalisessa kehityksessä tai oppimisessa, voimaannuttavan kokemuksen mahdollisuuden. Sirkustaitojen tuella hän voi kehittää omaa kuvaansa yksilöllisyydestä ja yhteisöllisyydestä ryhmätyöskentelyn kautta. Viitataan luvussa 5.1.1 toteamukseeni sirkustaitojen harjoittamisesta ja niiden voimaannuttavasta vaikutuksesta. Sirkuksen nopea leviäminen yli mantereiden todentaa sen ominaisuutta tulla helposti omaksutuksi ja vastaan otetuksi. Tällöin se soveltuu myös helposti ryhmille joiden sisäinen kommunikaatio on muista ryhmistä poikkeavaa. (Sosiaalinen Sirkus – ESR.)

Suomessa on jo usean kymmenen vuoden ajan tarjottu lapsille ja nuorille tasokasta harrastustoimintaa monen laadukkaan nuorisosirkuksen muodossa (Sirkus teatterissa). Sosiaalinen sirkus on vuodesta 2006 ollut osa suomalaista sosiaalityön kokeilukenttää muun muassa Lasten ja nuorten kulttuurikeskus Pii Poon toteuttamana. Keskiössä ovat juuri lapset ja nuoret ja erityisesti liikuntarajoitteiset. (Sosiaalinen sirkus – Pii Poo.) Pii Poon työllä on silminnähden paikkansa ja tarpeensa. *Perhesirkus* niminen kehitysvammaisille lapsille ja heidän perheelleen rakennettu projekti, on toteutus, jossa koko perhe pääsee osallistumaan kehitysvammaisen lapsen kanssa tehtäviin sirkusharjoitteisiin. Lapsen ja perheen yhdessäolo, ilo, into ja tasavertaisen tekemisen vapaus palkitsee työn kautta tekijänsä. (Perhesirkus.) Tampereen yliopiston Tutkivan teatterityön keskuksen hallinnoima valtakunnallinen *Sosiaalinen Sirkus - ESR* hanke käynnistettiin 2009. Se jatkuu aina keväälle 2011, jolloin hankkeesta kerätyt tiedot käsitellään ja tuloksista kootaan tiedote sosiaalisen sirkuksen yleiseksi ohjeistukseksi. Hankkeeseen kuuluu useita tahoja ympäri Suomea, jotka yhdessä pyrkivät kehittämään hankkeen kautta tätä uutta ja tarpeellista sosiaalityön muotoa. Siinä teatteri-ilmaisun ohjaajallakin on paikkansa. (Sosiaalinen Sirkus – ESR.)

Toimin tällä hetkellä Helsingin Kehitysvammatuki 57 ry: n Runo ja ilmaisupiirin ohjaajana. Ryhmässä on eri asteisesti ja eri tavoin kehitysvammaisia aikuisia ikäjakamalla 20-70 vuotta. Toimessa olen hyödyntänyt sirkusta ja näin ollen käyttänyt sirkustaitoja juuri teatteri-ilmaisun ohjaajan työkaluna. Käytämme useasti klovneriaa itsensä tutkimisen välineenä; kuinka kohdata maailma tässä hetkessä ja näillä olemassa olevilla resursseilla. Klovnerian kautta pystyy kehittämään verbaalisesti itseään vaikeasti ilmaisevien ulosantia ja tätä kautta myös parantamaan ryhmäläisen itsetuntoa. Ryhmän jäsen voi peilata kokemaansa ulkomaailmaan ja voittaa myös

pelkoja suhteessa arjen jokapäiväisiin haasteisiin. Yksinkertaisten jongleerausharjoitteiden kautta fyysisesti rajoittuneen koordinaatiokyvyn kehittyminen ja tämän johdosta voimaannuttavien onnistumiskokemusten saaminen luo yleistä varmuutta. Kaiken edellisen taustalla on myös luvussa 5.1.1 mainitsemani psykofyysisten tietoisuustaitojen harjoittaminen, joka johtaa kehotietoisuuden syvenemiseen. Edellisten kaltaiset harjoitteet toimivat kaikilla ihmisillä, niin sanotusti normaaleilla kuin vammaisilla, riippumatta vammaisuusasteesta. Perusoletuksena että jokainen ihminen on jollain tavalla ”kehitysvammainen” täydellisen ihmisen ollessa täyttä utopiaa. Teatteri-ilmaisun ohjaaja voi siis hyödyntää sirkusta työkaluna kaikissa työkenttensä kohteissa.

6 POHDINTAA – TÄSSÄ HETKESSÄ

Oletan että johdannossa kertamani muistojeni häilyvyys perinteisen Sirkus Finlandian esityksistä johtuu juuri esityksien rakenteesta. Rakenne sisälsi nämä toisistaan irralliset numerot ja numeroiden sisäinen dramaturgia oli hyvin alkeellista. Numeroiden työstö perustui suurimmaksi osaksi esiintyjän omaan työhön ja painottui tästä syystä taitoon ja näiden taitojen esittelyyn. Minun ajatusmaailmassani tämä oli ja on liian yksinkertaista. Koska kiinnostukseni perustuu visuaalisuuteen sekä ennen kaikkea tekniseen toteutukseen eli siihen kuinka kaikki saadaan taiteellisteknisesti toteutettua, on vuosia harjoiteltujen taitojen pelkkä kyvykkyys liian pieni perusta esitettävyydelle. Kyvykkyys on helposti ymmärrettävissä, koska esiintyjä on harjoitellut paljon. Esiintyjän ammattilaisuuteen kuuluu toki ankara ja omistautunut harjoittelu, mutta minusta se ei ole yksinomaan riittävä peruste esitykselle. Se selittää esiintyjän olemassaoloa, mutta ei esityksen. Minusta esitys vaatii muutakin, ajatusta, oivalluksia ja niihin yhdistettynä harjoittelua. Vasta edellä mainittujen toteutuessa saadaan pohja esityksen olemassaololle.

Nykysirkus ja sen vaikutukset on siis lisääntyvässä määrin nähtävissä esittävän taiteenaloilla. Vaikka uuden sirkuksen vallankumouksen aalto ei ikinä saavuttaisi Suomea, on nykysirkus kuitenkin vahvasti täällä ja se kukoistaa sekä kehittyy suuntiin jotka jäävät vain arvailujen varaan ja tulevaisuuden näytettäväksi. Arvailu

nykysirkuksen tulevaisuudesta on jokseenkin nurinkurista, nykysirkuksen kyetessä elämään ja olemaan juuri siinä kyseenomaisessa hetkessä – tässä päivässä. Voimme siis antaa nykysirkuksen ja muiden esittävän taiteenalojen kehittyä vapaana, löytää ilmaisulliset tiensä yhdessä tai erikseen. Ajan kuluttua voimme katsoa mitä kustakin on kehittynyt – siinä hetkessä.

Sirkus on siis myös väline ja työkalu jota hyödyntämällä muun muassa teatteri-ilmaisun ohjaajan on mahdollista tarjota työssään kohtaamilleen henkilöille ainutlaatuisia henkisen ja fyysisen kehityksen mahdollisuuksia. Katson mielenkiinnolla tulevaisuuteen kuinka Suomessa sekä omassa työssäni tämä väline kehittyy ja löytää oman tasapainoisen paikkansa.

Ohjaustyön harjoittelustani opin, että tavoitteet on asetettava jokaiselle työlle myös käytännössä olevien olosuhteiden pohjalta. Jatkossa on syytä ennakkoon tarkemmin tutustua työn toteutusalueeseen. Ohjaustyöni käytännön resurssit, esiintyjien sairastumistapaukset ja muut harrastajateatterin olosuhteista johtuvat tekijät olivat toiset kuin ennakkoon osasin odottaa. Projektin toteutus harrastajateatterissa oli kokemattomuuteni vuoksi osittain vaikea. Lähdin liian massiivisella ja intohimoisella projektilla ihmisten keskele, jotka ovat tottuneet tekemään teatteria töiden jälkeen harrastuksena ja töiden vastapainoksi. Minun lähtökohtani olivat toiset. En osannut asettaa taiteellisia tavoitteitani kohtaamaan täysipainoisesti ryhmän harrastajien tavoitteita.

Opin produktiosta, että tulevaisuudessa minun tulee tutustua jo ennakkoon tarkemmin olosuhteisiin ja ohjattaviin. Tätä kautta suunnitella tarkasti ja eritoten aikatauluttaa mahdollisimman realistisesti prosessi. Koulutusohjelmani pakollisessa tuotantohaussa opiskelijan pitää tuki esittää tuotantosuunnitelma, joka sisältää karkean arvion aikatauluista. Myöhemmin toimitetaan laitokselle myös harjoitusaikataulut. Aikatauluja ei kuitenkaan kommentoida tai ohjata millään tavalla. Tässä vaiheessa olisin arvostanut koulutusohjelman tukea aikatauluttamisessa ja siitä olisi ollut minulle suurta hyötyä. Aikataulullisista ja muista ilmenneistä haasteista huolimatta olen tyytyväinen ohjaustyöni lopputulokseen ja prosessin kokonaisuuteen. Työryhmältä saamani palaute kertoo että kokemukset ovat kahden suuntaisia. Ensimmäisten neljän esityksen kautta tullut yleisöpalautte on ollut erittäin positiivista ja kannustavaa. Lähdin siis luottavaisin mielin kohti seuraavaa haastetta, jossa hyvin suunniteltuna mikään ei ole mahdotonta.

Opinnäytetyön palautuksen sijoittuminen kymmenen päivän päähän *Pinokkion* ensi-illasta, vaikeutti syventymistä prosessiin ja sen reflektointia. Työni ja oman ammatillisen kehitykseni kannalta olisi ollut hyvä purkaa ja tarkastella esitystä syvemmin sekä analysoida sen vaikutusta minuun ohjaajana. Tämän työn toteutusprosessin aikana opin, kuinka äärimmäisen haastavaa on yhdistää sekä taiteelliset tavoitteet omaava ohjaajantyö samanaikaisesti ison kirjallisen työn tekemiseen. Omat ja muiden resurssit on tarkkaan arvioitava ennakkoon. Aikatauluista johtuen, koska suomenkielistä kirjallisuutta oli vähän, olisivat käyttämättä jääneet englanninkieliset lisälähteet mahdollisesti antaneet enemmän painoarvoa työlleni.

Opinnäytetyöstäni tulee toivottavasti olemaan hyötyä sirkuksesta kiinnostuneille harrastajille sekä esittävän taiteenalojen ammattilaisille. Itse hyödyn kirjoittamisprosessin mukana tuomasta uudesta tiedosta ja omasta pohdinnastani, jota tulen jatkamaan ja syventämään sekä hyödyntämään tulevissa töissäni. Haluan tuoda jatkossakin sirkusta teatterilavalle ja olla omalta osaltani kehittämässä nykysirkusta tässä päivässä ja tulevissa hetkissä.

LÄHTEET

KIRJALLISUUS

Aulanko, Markku & Gammals, Björn 1987. Sirkustemppuja. Keuruu: Otava.

Aulanko, Markku & Nieminen, Kari 1989. Sirkustaitojen käsikirja. Keuruu: Otava.

Bahtin, Mihail 2002. Francois Rabelais – Keskiajan ja renessanssin nauru.
Helsinki: Like.

Barré, Sylvestre 2005. Uusi perinteinen sirkus. Jean-Michel Guy: Sirkuksen
vallankumous. Jyväskylä: Like.

Billington, Michael 1980. Performing Arts. London: Macdonald Educational Limited
Holywell House.

Dropsy, Jacques 1999. Human Expression. The Coordination of Mind and Body. Toim.
Skjaerven, Liv Helvik 2002. Quality of Movement – The Art and Health.

Guy, Jean-Michel 2005. Johdanto. Jean-Michel Guy: Sirkuksen vallankumous. Helsinki:
Cirko – Uuden Sirkuksen Keskus.

Hodak-Druel, Caroline 2005. Sirkuksen eläimet. Jean-Michel Guy: Sirkuksen
vallankumous. Helsinki: Cirko – Uuden Sirkuksen Keskus.

Hudson, Sarah 2010. New Circus – A lesson in evolution. Six Degrees. 26.02.2010. 15.

Jacob, Pascal 2005. Sirkuksen uudistuminen – Haltuunottojen historiaa. Jean-Michel
Guy: Sirkuksen vallankumous. Helsinki: Cirko – Uuden Sirkuksen Keskus.

Koskenniemi, Pieta 2007. Osallistava teatteri Devising ja muita merkillisyyksiä. Vantaa:
Opintokeskus Kansalaisfoorumi.

Klovni. [Verkkodokumentti] <<http://www.tanssivaklovni.com/klovneriajatanssia.html> >
(Luettu 22.04.2010).

Lachaud, Jean-Marc 2005. Uudesta sirkuksesta nykysirkukseen. Jean-Michel Guy:
Sirkuksen vallankumous. Helsinki: Cirko – Uuden Sirkuksen Keskus.

Purovaara, Tomi 2005. Vallankumouksen oppikirja — Hyppy tuntemattomaan? Jean-
Michel Guy: Sirkuksen vallankumous. Helsinki: Cirko – Uuden Sirkuksen Keskus.

Purovaara, Tomi 2005. Nykysirkus – aarteita, avaimia ja arvoituksia. Helsinki: Cirko –
Uuden Sirkuksen Keskus.

Sirkus teatterissa. [Verkkodokumentti]
<http://yle.fi/uutiset/kulttuuri/2010/04/sirkuksesta_on_tullut_osa_nykyteatteria_1611661.html> (luettu 23.04.2010).

Sosiaalinen Sirkus - ESR. [Verkkodokumentti]
<<http://t7.uta.fi/fi/projects/030017.html>> (luettu 20.04.2010).

Sosiaalinen sirkus – Pii poo. [Verkkodokumentti]
<http://www.lastenpiipoo.fi/sosiaalinen_sirkus/> (luettu 20.04.2010).

Virtanen, Harri 1994. Pinokkio. Näytelmämoniste. Suomen näytelmäkirjailijaliitto.

Wicked. [Verkkodokumentti] <<http://www.wickedthemusical.co.uk/>>
(luettu 21.04.2010)

ÄÄNITTEET JA TV-DOKUMENTIT

Tositarina - Perhesirkus. 2009. Yle TV 1. Ilona Laurikainen, 10.11.2009.

Radion Kulttuuriuutiset. 2010. Yle Radio 1. Irmeli kangaspunta, 16.04.2010.

HAASTATTELUT

Toteutettu puhelinhaastatteluna 13.03.2010.

Ant-Wuorinen, Lauri
Euramaa, Sirpaliisa
Jukarainen, Aino
Koho, Veli-Pekka
Laine, Matleena
Pojjärvi, Lea
Putkinen, Elina
Ramezan, Tirnash
Tapaninen, Pekka
Tiihonen, Juha
Westerling, Philip

Toteutettu puhelinhaastatteluna 20.04.2010.

Tenhola, Anna
Eskandari, Amir
Reunanen, Matias
Jaskio, Samuli
Marttinen, Sini
Aaltonen, Kimmo
Gum, Andy
Urpilainen, Asmo
Kammonen, Teemu
Koivulehto, Henna
Holm, Oona-Sofia
Gran, Julius
Holm, Otto
Bengs, Hannes
Reunanen, Melissa
Köngäs, Lauri